

嵯山女学園大学

Robert Musils kleine Prosa "Schwarze Magie" oder ein anderer Text "Kitsch und Kunst"

journal or publication title	Studies in Human Relations
number	19
page range	71-84
year	2021-03-03
URL	http://id.nii.ac.jp/1454/00002837/

Robert Musils kleine Prosa „Schwarze Magie“ oder ein anderer Text „Kitsch und Kunst“

Junki HASEGAWA*

1. Ziel

Februar 2020 habe ich in Prag ein Manuskript mit einem Text Robert Musils gefunden. Hier möchte ich das Manuskript vorstellen und gleichzeitig den Text lesen, woraus aber, wie ich fürchte, nur die schon Musil-Lesern bekannten Ergebnisse, vielleicht zusammen auch von mir missverstandene, herauskommen könnten, denn der Text ist, im voraus gesagt, mit der Prosa „Schwarze Magie“ fast identisch. Unten in 2 wird schon der ganze Text mit den Faksimiles vorgestellt. In 3 werden einige Bemerkungen dazu gegeben, und letztens kommt *Schlusswort*.

2. Text

Hier sehen wir den ganzen Text von „Kitsch und Kunst“ in Transkription mit Faksimiles. Anschließend kommen *Abweichungen* in 2-2. Man könnte daher diesen Text einfach dahin überspringen.

2-1. Prosa „Kitsch und Kunst“ von R. Musil

Kitsch und Kunst.

von

Robert Musil

I.

Da sie die russischen Kleinkunsttheaterchen uns vorgeführt hat [sic], scheint es diese schwarzen Husaren, diese Totenkopfhussaren, diese Arditi und Kopaljäger in allen Armeen der Erde zu geben. Sie haben einen Schwur getan, zu siegen oder zu sterben, und lassen sich eine schwarze Uniform machen, mit weißen Verschnürungen darauf, die wie die Rippen des Todes aussehen, in welcher Verkleidung sie zur Freude aller Frauen bis an ihr friedliches Ende spazieren gehn, falls kein Krieg kommt. Sie leben von gewissen Liedern mit düsterer Begleitung, die ihnen einen dunklen Glanz leihn, der sich vorzüglich zur Schlafzimmerbeleuchtung eignet.

Als der Vorhang aufging, saßen sieben solcher Husaren auf der kleinen Bühne; es war ziemlich dunkel, und bei den Fenstern schien der helle Schnee herein. Sie waren mit ihren schwärzlichen Uniformen und schmerzlich aufgestützten Köpfen hypnotisch in dem ungewissen Licht verteilt und begleiteten in einem kohlschwarzen, leuchtenden Pianissimo einen laut singenden Kameraden.

* Course of Human Sciences, Professor Mag. art.

„Hört die Pferde, unsre Erde, stampfen mit den Hufen“, sangen sie bis zum unvermeidlichen „kehrt dein Glück, nicht zurück, wenn die Schwalben wandern_“

II.

Eine rätselhafte Seele fragte sich: Wenn das ein gemaltes Bild wäre, so hätte man ein Schulbeispiel von Kitsch vor sich. Wenn das ein „lebendes Bild“ wäre, so würde man die versunkene Sentimentalität eines einst beliebten Gesellschaftsspiels vor sich haben, also etwas, das zur Hälfte Kitsch, zur anderen Hälfte aber traurig wie ein eben verklungenes Glockenspiel ist. Doch da es nun ein singendes lebendes Bild ist, was ist es da? Es liegt wohl über diesen Spielereien der trefflichen russischen Emigranten ein leichter Glanz wie von Zuckerfluß, aber man lächelt bloß nachsichtig, während man vor einem Ölbild solcher Art rasen würde: Sollte es möglich sein, daß der Kitsch, wenn ihm eine und dann zwei Dimensionen des Kitsches zuwachsen, erträglicher und immer weniger kitschig wird?

Es ist nicht anzunehmen und nicht zu leugnen.

Wie aber ist es dann, wenn dem Kitschigen noch eine Dimension mehr zuwächst, und es volle Wirklichkeit wird? Sind wir nicht in Unterständen gesessen, für morgen lag etwas in der Luft, und ein Kamerad begann zu singen? Ach, es war schwermütig. Und es war Kitsch. Aber es war ein Kitsch, der kaum noch aufspürbar ist, der nur als eine Traurigkeit mehr mit in der Traurigkeit lag, als eine uneingestandene Unlust an dieser aufgezwungenen Kameraderie. Im Grunde hätte man manches fühlen können in dieser jahrelangen letzten Stunde, und der Druck der Todesvorstellung mußte nicht gerade ein Öldruck sein.

Ist also die Kunst nicht ein Mittel, um den Kitsch vom Leben abzublättern? Schichtenweise legt sie ihn bloß. Je abstrakter sie wird, desto durchsichtiger wird die Luft. Je weiter sie sich vom Leben entfernt, desto klarer wird sie? Welche Verkehrtheit ist es, zu behaupten, das Leben sei wichtiger als die Kunst! Das Leben ist gut, so weit es der Kunst standhält; was nicht kunstfähig am Leben ist, ist Kitsch!

Aber was ist Kitsch?

III.

Der Dichter X. wäre in einer noch etwas schlechteren Zeit ein beliebter Familienblatterzähler geworden. Er hätte dann vorausgesetzt, daß das Herz auf bestimmte Situationen immer mit den gleichen bestimmten Gefühlen antwortet. Der Edelmut wäre in der bekannten Weise edel, das verlassene Kind beweinenenswert, und die Sommerlandschaft herbststärkend gewesen. Es ist zu bemerken, daß sich damit zwischen den Gefühlen und den Worten eine feste, eindeutige gleichbleibende Beziehung eingestellt hätte, wie sie das Wesen des Begriffs ausmacht. Der Kitsch, welcher sich so viel auf das Gefühl zugute tut, macht also aus Gefühlen Begriffe.

Nun ist aber X. in Folge der Zeitumstände statt ein guter Familienblatterzähler ein schlechter Expressionist geworden. Als solcher stellt er geistige Kurzschlüsse her. Er ruft Mensch, Gott, Geist, Güte, Chaos und spritzt aus solchen Vokabeln gebildete Sätze aus. Wenn er die volle Vorstellung oder wenigstens die volle Unvorstellbarkeit mit ihnen verbände, so könnte er das gar nicht tun. Aber die Worte sind lang vor ihm in Büchern und Zeitungen schon sinnvolle und sinnlose Verbindungen eingegangen, er hat sie oft beisammen gesehn, und schon bei kleinster Ladung mit Bedeutung zuckt zwischen ihnen der Funke. Das ist aber nur die Folge davon, daß er nicht an erlebten Vorstellungen

denken gelernt hat, sondern schon an den von ihnen abgezogenen Begriffen.

Der Kitsch erweist sich in diesen beiden Fällen also als etwas, was das Leben von den Begriffen abblättert. Schichtenweise legt er sie bloß. Je abstrakter er wird, desto kitschiger wird er. Der Geist ist gut, soweit er noch dem Leben standhält.

Aber was ist Leben?

IV.

Leben ist leben; wer es nicht kennt, dem ist es nicht zu beschreiben. Es ist Freundschaft und Feindschaft, Begeisterung und Ernüchterung, Peristaltik und Ideologie. Das Denken hat neben anderen Zwecken den, geistige Ordnungen darin zu schaffen. Auch zu zerstören. Aus vielen Erscheinungen des Lebens macht der Begriff eine, und ebenso oft macht eine Erscheinung des Lebens aus einem Begriff viele neue. Bekanntlich wollen unsere Dichter nicht mehr denken, seit sie von der Bergson'schen Philosophie gehört zu haben glauben, daß man Gedanken nicht denken darf, sondern sie leben muß.

Das Leben ist an allem schuld.

Aber um Gottes willen: was ist leben?

V.

Es ergeben sich zwei Syllogismen:

Die Kunst blättert den Kitsch vom Leben.

Der Kitsch blättert das Leben von den Begriffen.

Und: Je abstrakter die Kunst wird, desto mehr wird sie Kunst.

Je abstrakter der Kitsch wird, desto mehr wird er Kitsch.

Das sind zwei herrliche Syllogismen. Wer sie auflösen könnte!

Nach dem zweiten scheint es, daß Kitsch = Kunst ist. Nach dem ersten aber ist Kitsch = Begriff – Leben. Kunst = Leben – Kitsch = Leben – Begriff + Leben = 2 Leben – Begriff. Nun ist aber nach II, Leben = $3 \times$ Kitsch und daher Kunst = $6 \times$ Kitsch – Begriff

Also was ist Kunst?

VI.

Wie gut hat es ein schwarzer Husar. Die schwarzen Husaren haben geschworen zu siegen oder zu sterben, und gehn in dieser Uniform einstweilen zur Freude aller Frauen spazieren. Das ist keine Kunst. Das ist das Leben!

Warum behauptet man aber dann, es sei nur ein lebendes Bild?

2–2. Abweichungen

Das war aller Text von „Kitsch und Kunst“. Wir wissen den Text mit dem Titel „Schwarze Magie“, der im Dezember 1935 zum kleinen Buch „Nachlaß zu Lebzeiten“ zusammengestellt wurde. Sie war davor 1923 dreimal, nämlich in Prag, Wien und Berlin, als Zeitungsfeuilleton gedruckt, wie A. Frisé oder H. Arntzen uns informierten.¹⁾ Die Abweichungen, die ich hier gebe, sind daher nur als Ergänzung zu den *Anmerkungen* von A. Frisé geschrieben²⁾:

Der Titel „Kitsch und Kunst“ wurde korrigiert zu der Handschrift später hinzugeschrieben, und

~~Die Kunst des Kitsch~~ Kitsch und Kunst.

Robert Musil

7

[illegible]

Ob's der Vorlesung entging, so sah ich eben solche Tröpfchen auf der kleinen Lippe; es war zumeist dunkel, und bei den Tröpfchen schien der helle Punkt hervor. Sie waren mit einem feingoldigen Umriss umgeben und zerstreuten aufserordentlich kleine Lichtpunkte in dem umgebenen Luft vertheilt und begleiteten in einem köstlichen, leuchtenden Transparenz einen laut singenden Choral. „Hört die Rede, meine Leute, singt mit den Tröpfchen,“ sangen sie bis zum inneren Kluge. „Wohin die Glücke, nicht zurück, wenn die Kugeln wandern.“

II.

[illegible]

3.

Vorstellungen denken gelernt hat, sondern schon von den von ihm
abgegrenzten Begriffen.

Der Begriff kommt sich in diesen beiden Fällen also als abged.,
und das Leben von den Begriffen abblättert. Dementsprechend liegt er für
bleib. In abstrakter er wird, desto kritischer wird er. Der Geist ist gut, sobald
er aus dem Leben hervorgeht.

Aber was ist Leben?

IV.

Leben ist Leben: was es nicht kennt, den es es nicht zu bestimmen.
Es ist Feindeschaft und Feindschaft, Lagerhaltung und Feindschaft, Feindschaft.
Es ist Feindschaft. Das Denken hat neben anderen Zwecken den, geistige
Ordnungen darin zu schaffen. Auf zu greifen. Mit neuen Gefühlsregungen
das Leben macht der Begriff eine, wird aber oft macht eine Gefühlsregung
das Leben und einen Begriff viele mehr. Unendlich wollen unsere Dichter
nicht mehr denken, seit sie von der Bergson'schen Philosophie gelehrt zu haben
glauben, daß man Gedanken nicht denken darf, sondern sie leben muß.
Das Leben ist an allem feil.
Aber um Gottes willen: was ist Leben?

Seite 3 (oben)

V.

Es ergab sich zum Logosmos:
der Feind blättert den Begriff vom Leben.
der Begriff blättert das Leben von den Begriffen.

Nur: Je abstrakter der Feind wird, desto mehr wird für Feind.
Je abstrakter der Begriff wird, desto mehr wird er Begriff.

Das sind zwei feindliche Logosmos. Was sie auflösen können!

Nach dem zweiten scheint es, daß Begriff = Feind ist. Nach dem ersten aber
ist Begriff = Begriff - Leben. Feind = Leben - Begriff = Leben - Begriff + Leben
= 2 Leben - Begriff. Nun ist aber nach II. Leben = 3 x Begriff und daher
Feind = 6 x Begriff - Begriff.

Also was ist Feind?

VI.

Wie gut hat es ein scheinbares Opfer. Die scheinbaren Feinde haben ge-
sporen zu fragen oder zu fragen, sind ganz in dieser Uniform eingetaucht
zur Feinde aller Feinde gegangen. Das ist kein Feind. Das ist das Leben!
Warum bespricht man aber dann, es sei nur ein lebendes Bild?

Seite 3 (unten)

„Schwarze Magie“ als früherer Titel bleibt knapp lesbar da³⁾; Da sie die russischen Kleinkunsttheaterchen uns vorgeführt hat (I. Abs. 1); eines einst beliebten Gesellschaftsspiels (II. Abs. 1); rasen würde (ebd.); ein Kitsch, der kaum noch aufspürbar ist, der nur als eine Traurigkeit mehr mit in der Traurigkeit lag, als eine (ebd. Abs. 3); Der Kitsch, welcher (III. Abs. 1); statt ein guter Familienblatterzähler ein schlechter Expressionist (ebd. Abs. 2); Aus vielen Erscheinungen des Lebens macht der Begriff eine, und ebenso oft macht eine Erscheinung (IV. Abs. 1); von der Bergson'schen Philosophie (ebd.); Nach dem ersten aber ist Kitsch = Begriff – Leben. Kunst = Leben – Kitsch = Leben – Begriff + Leben = 2 Leben – Begriff (V. 10. Satz - NzL: Nach dem ersten aber ist Kitsch = Begriff – Leben. Kunst = Leben – Kitsch = Leben – Begriff + Leben = zwei Leben – Begriff)

3. Bemerkungen zum Text

Dieses Manuskript liegt in Literární Archív in Prag.⁴⁾ Ob es irgendwo, etwa in einer Zeitschrift unter dem Titel „Kitsch und Kunst“ gedruckt worden sei, habe ich momentan nichts zu berichten. „*Kitsch und Kunst*“ ist mit vier anderen „*Schwarze Magie*“, besonders mit der Fassung in Prager Tagblatt, fast identisch. Trotzdem ist unsere Handschrift, wenn man sie als Wieder-Lektüre oder doch mit den anderen vergleichend liest, nicht uninteressant, weil man nun zum Beispiel neu bemerken könnte, was der Titel „Schwarze Magie“ bedeutet, oder sonst als eine kleine Frage, was „sie“ an der ersten Zeile des Manuskriptes hindeuten kann.

Arntzen kommentiert diese Prosa schon ziemlich ausführlich wie: „In *Schwarze Magie* wird das ›falsche‹ Sprechen in seinen gegensätzlichen Erscheinungen satirisiert: dem leeren Begriff und der blinden Vorstellung. Für jenen stehen die Absurdität der Syllogismen über Kunst, Kitsch, und Leben, für diese die Produkte des schlechten Expressionisten, der zwar die Worte nicht zum Schema verfestigt, wie es der Kitsch tut, der aber wie dieser nicht ›an erlebten Vorstellungen denken gelernt hat‹, wie es der Schriftsteller tun sollte, und daher nur mit Hilfe emphatisch gebrauchter Wörter ›geistige Kurzschlüsse‹ herstellt.“⁵⁾ Und sonst gibt er da auch Worterklärungen. Aber vom Titel „Schwarze Magie“ etwa ist nichts erwähnt, unten sind daher einige zu ergänzen.

3-1. Titel: „Schwarze Magie“ oder „Kitsch und Kunst“?

Wenn man diese Handschrift „Kitsch und Kunst“ sieht, dann bemerkt man, dass sie anfangs mit dem Titel „Schwarze Magie“ ganz fertiggeschrieben wurde, danach aber Musil diesen Titel strich und gab der Prosa einen neuen Titel. Das Manuskript vor uns ist wahrscheinlich in der späteren Zeit als 1923, wo die *Schwarze Magie* zum ersten Mal veröffentlicht wurde, geschrieben, denn zum Beispiel der Name Bergson bleibt noch in „Kitsch und Kunst“ und trotzdem ist der Titel „Schwarze Magie“ als der gestrichene da.

Was bedeuten denn diese beiden Titeln? Zwei gleiche Texte und zwei Titeln, dann müssten die Worte „Schwarze Magie“ und „Kitsch und Kunst“ hier eine gleiche Bedeutung. Aber wie ist die Bedeutung eigentlich? Man kann kurz antworten: „Kitsch und Kunst“ stellt den Inhalt des Textes unmittelbarer dar, während „Schwarze Magie“ als Gleichnis des Inhalts funktioniert. Die Bühne, die Musil sieht, ist dunkel und bemerkt nur schwarz: „diese schwarzen Husaren“, „eine schwarze Uniform“ wie „(auf der kleinen Bühne), es war ziemlich dunkel“ oder „in dem ungewissen Licht“.⁶⁾ Und dadurch wird in Musil

trotzdem eine „volle Wirklichkeit“. Diesen Prozess und dessen Erscheinung nannte Musil wahrscheinlich „Schwarze Magie“.

Die kleine Prosa *Schwarze Magie* hat eine Vorlage, sie ist *Russische Kleinkunst*. Arntzen schreibt: „Am 23. 3. 1923 veröffentlicht Musil in der *Prager Presse* eine Theaterkritik über *Russische Kleinkunst*: weniger die Kritik einer einzelnen Aufführung als ein kleiner Essay. Aufgrund des gleichen Eindrucks ist gewiß die *unfreundliche Betrachtung* geschrieben worden, die am 13. 5. 1923 zum ersten Mal gedruckt wird.“ Mit der „*unfreundlichen Betrachtung*“ hier meint er *Schwarze Magie*.

In der Theaterkritik berichtet Musil in vollem Mitgefühl über russische Kleinkunsthöhne, hier besonders über den *Blauen Vogel*, der sei gerade wie ein kleines braunes Pferdchen aus *papier maché*, das hinter der magischen Scheibe eines Konditorladens steht und auf unwirklichen Bahnen einen Glanz in die Kinderseele strahlt, der später nie wieder erreicht wird. Auf der Bühne ist nur „Ach, das ist das Jägerlein“ oder „Occarina-Maccaroni“ gesungen, mit dem Tanz von dem Jägerlein und drei singenden Bauernmädchen. Mit dieser Bühne fühlt sich Musil, du seiest so glücklich traurig, als ob du im Wasser säßest und Figuren daraus formen wolltest, dabei entstehe ein magischer Stumpfsinn, in welchem sich in wunderbarer Weise Sinn und Unsinn mischten. Musil meint hier, dass Kitsch und Kunst sich von einander nicht immer unterscheiden könne, bei dem russischen Kleintheater könne man die echte Kunst anerkennen, das Kleintheater, in dem der Geist Stanislawski sei. Schwarze Husaren auf der dunklen Bühne haben an diesem Abend auf jener Bahn magisch einen Glanz in die Seele des inzwischen zum Mann erwachsenen Musils ausgestrahlt.

Hier könnte man weiter mit *Schwarze Magie* das Thema über Musil um „Kitsch“ ausführlicher erwähnen, worüber aber Karl Corino schon in seiner Musil-Biographie gründlich erörtert, indem er den wesentlichen Unterschied der Denkmethode zwischen Musil und Hermann Broch erklärt.⁷⁾

3-2. Dichter X

Da unser Ziel hier Lektüre der kleinen Prosa „Kitsch und Kunst“ zu treiben ist, haben wir oben auch derer Vorlage *Russische Kleinkunst* flüchtig durchgelesen. Wenn man die beiden Texte nebeneinander vergleicht, bemerkt man sofort: Während in den beiden Texten gemeinsam eine subtile, nicht einfach voneinander trennbare Beziehung zwischen Kitsch und Kunst behandelt wird, wird in der Prosa ein Dichter als Kitsch-Autor vorgestellt. Musil erwähnt hier, nicht in jener Theaterkritik, ziemlich konkret den Autor, aber Musil nennt ihn nur „Dichter X“. Hier lässt sich unten über die Frage diskutieren: Wer ist der „Dichter X“? Auf diese Frage könnte man schließlich so antworten: Musils Absicht in dieser Prosa ist, einen Dichter oder dessen Werke als „leer wie eine Gießkanne, auf der einer Beethoven bläst“⁽⁸⁾, als Zauberkünstler zu entlarven. Oder Musil wollte gegen den „Dichter“ eine Anzeige bringen, dass Kunst bei ihm nichts anders als Kitsch sei, was alles bei dem Dichter aus dem Fehlen an Intellektualität oder seiner „Leerheit“ komme. Wer war dann der Dichter? Bevor sein Name als Antwort für diese Frage angeführt wird, sollte man zuerst zwei Namen nennen: Bonsels und Hyazinth.

3-2-1. Waldemar Bonsels

Man kann zuerst Bonsels nennen, dessen Namen wir als Kitsch-Dichter in Musils Kritik *Russische Kleinkunst* wissen: „Allerdings glaube ich nicht, was das Programm sich glauben macht, daß diese Theaterchen entstanden sind, weil die Zeit der großen Theaterkunst vorbei sei, sondern ich glaube, daß

sie so vortrefflich nur in einem Volk entstehen konnten, das auch das beste ernste Theater der Gegenwart hervorgebracht hat, und daß sich die russische Kleinkunst von Fritz Grünbaum unterscheidet, weil und wie Dostojewskij von Waldemar Bonsels zu unterscheiden ist.“⁽⁹⁾ Waldemar Bonsels, „deutscher Schriftsteller, erfolgreiche naturmystische Erzählungen, z. B. Die Biene Maja und ihre Abenteuer.“⁽¹⁰⁾

3-2-2. Hyazinth in *Tonka*.

Die Novelle *Tonka* wurde nach dem I. Weltkrieg vollendet und gleich veröffentlicht, nachdem Musil lange Zeit, fast 20 Jahre lang, zum Werk vorbereitet hatte, dessen Inhalt nämlich im großen Ganzen auf den Erlebnissen des jungen Musils beruht. Hyazinth, als Modell Robert Musils „Onkel“ Heinrich Reiter, ist jetzt in der Novelle so dargestellt: „Er war nicht wirklich ein Verwandter, sondern ein Freund beider Eltern, einer jener Onkel, welche die Kinder vorfinden, wenn sie die Augen aufschlagen; war Oberfinanzrat und nebenher noch ein vielgelesener deutscher Dichter, dessen Erzählungen große Auflagen erreichten. Er brachte der Mutter den Hauch von Geist und Welterfahrenheit, der sie in ihren seelischen Entbehrungen tröstete, war historisch belesen, und seine Gedanken waren daher so beschaffen, daß sie desto größer erschienen, je leerer sie waren, indem sie sich über die Jahrtausende und größten Fragen ausdehnen.“⁽¹¹⁾

Hyazinth ist wie Bonsels sehr beliebter Schriftsteller, nein „Dichter“. Und noch dazu, er ist Oberfinanzrat. Jetzt findet man aber noch eine passendere und reale Gestalt bei Musil, die sowohl zur hohen Beamten gehört, wie auch ein sehr beliebter, und zwar Kitsch-Autor, dessen Stil aber vom Expressionismus beeinflusst ist.

3-2-3. Anton Wildgans

Man könnte als dritter und letzter Name Anton Wildgans nennen. Als Theaterkritiker übte Musil am Anfang dieser 20er Jahre immer wieder, insgesamt sechsmal⁽¹²⁾, eine scharfe Kritik über ihn. Es sind mit sechs Theaterkritiken getan:

- a. Wiener Theatermesse (8. September 1921)
- b. Grillparzer-Feier in Wien (25. Januar 1922)
- c. In Memoriam Antonii Wildgans (24. Februar 1922)
- d. ›Kain‹ von Anton Wildgans. Erstaufführung im Wiener Burgtheater (9. Mai 1922)
- e. Zwischensaison (13. Juli 1922)
- f. Der Wechsel im Wiener Burgtheater (9. August 1922)

Die Kritik a. kann man sozusagen für eine Vorstellung von Wildgans halten, er spiele nämlich als Direktor des Burgtheaters für die Wiener Theatermesse die führende Rolle. Musil verlangt aber den Zeitungslesern: „Man begnüge sich also ein andermal nicht damit, der Welt durch den Herrn Burgtheaterdirektor Anton Wildgans – der das zweite Gesicht des janusköpfigen Hans Müller ist – versichern zu lassen, daß Wien schon eine Kunststadt und das von ihm geleitete Institut schon ein Vorbild sei; diese Versicherungen kennt die Welt schon, daß in Wien immer die Hans-Anton obenauf und zufrieden sind. Sondern man frage ...“ Anschließend werden solche Namen wie O. M. Fontana, Robert Müller, Max Mell, Alfred Polgar, Beer-Hofmann, Hofmannstahl genannt als „Menschen, welche nicht auf dem Kompromißwege in die Kunst gekommen sind“⁽¹³⁾.

In der Kritik b. und d. beobachtet Musil Merkmale von Wildgans. Musil deutet uns zum ersten Mal seine leere Oberflächlichkeit an. In der Kritik b. liest man:

„Ansonsten gab es ein Fest für eine Spezialgemeinde durch die Eröffnung der bisher geheim gehaltenen Nachlaßpapiere Grillparzers im Bureau der städtischen Sammlung, eine Gedenkfeier mit Gesang an der Technischen Hochschule und einen Festabend im Burgtheater, gleichfalls mit Gesangverein, dem Fragment ›Esther‹ und einem Prolog des Direktors Anton Wildgans, der also anhub:

«In Geistes Namen, der uns heut vereint,
An dieser Arbeitsstätte höchster Kunst,
Gegrüßt seid, ihr Väter dieser Stadt,
Die dieses edle Fest ins Werk gesetzt!»–

Man fühlte sich durch diesen Makart-Festzug in Worten sinnvoll in die geistige Atmosphäre der 70er Jahre zurückversetzt.¹⁴⁾

In der Kritik d. „›Kain‹ von Anton Wildgans“ kritisiert Musil ihn erst heftig. Mit dieser Kritik könnte man den Text „Kitsch und Kunst“ und zwar über dessen Titel richtig verstehen. Hier wurde Wildgans um seinen Mangel seiner Werke an dem Lebenserlebnis schonungslos getadelt. Kitsch gibt sich bei Wildgans als Kunst aus, so meint Musil unter dem Titel „Kitsch und Kunst“. Im Drama *Kain* bemerkt man die Tendenz des expressionistischen Stils von Wildgans am deutlichsten.

In den sonstigen Kritiken c., e. und f. berichtet Musil vom Austreten von Wildgans aus dem Burgtheater. Etwa mit der Kritik c. „In Memoriam Antonii Wildgans (24. Februar 1922)“ fängt Musil an: „Ein mitten im Februar ausgebrochener Sommerurlaub ließ erwarten, daß der greise Stamm des Burgtheaters bald ausschlagen und eine neue Krone aufsetzen werde; wenige Tage später, verkündet heute ein halbamtlich duftendes Kommunikäschen den bevorstehenden Abschied des Burgtheaterdirektors Anton Wildgans. Es tut es mit schönen Worten. *Iusta funebria*.“¹⁵⁾

Und in der Kritik e. „Zwischensaison (13. Juli 1922)“ erwähnt Musil ihn wieder vom Austritt aus Burgtheater leicht ironisch. Die Theaterkanzlei habe morgens eine Nachricht gegeben, „daß Direktor Wildgans sich in ein Sanatorium begeben müsse, und abends aufatmend erfuhr, er habe vielleicht ein neues Aktionsprogramm für das Burgtheater entworfen, es sei also sozusagen nichts geschehen.“¹⁶⁾ Jetzt ist nicht Wildgans, aber die Theaterkanzlei „leer“, wäre hier Musils Meinung.

In der Kritik f. „Der Wechsel im Wiener Burgtheater (9. August 1922)“ ist der Austritt von Wildgans als Tatsache berichtet, und Musil zeigt die distanzierte Erwartung für den neuen Direktor Paulsen, der möge der österreichischen Nationalbühne ein Führer sein, mit seinen Eigenschaften, „die er noch nicht Gelegenheit hatte, öffentlich zu zeigen“.¹⁷⁾ Der Mann mit Eigenschaften, deren er noch nicht öffentlich zeigt, klingt witzig und ein bisschen ironisch. Hier sollte man sich erinnern, Wildgans sei in Wien als Mann mit viel Eigenschaften sehr hochschätzt, aber Musil verwende hier nicht in dem gleichen Sinn diesen Ausdruck, sondern im ablehnenden Sinne. Für Musil könnte das Wort Mann ohne Eigenschaften ein stolzer Ausdruck gegen Wildgans, den man ihn oft mit *Mann mit Eigenschaften, aller ideellen Eigenschaft, Mann von Charakter oder Mann von diesen besonderen Qualitäten* respektvoll anredet.¹⁸⁾

3–3. Zur korrigierten ersten Zeile : „sie“ oder Musils Taktik?

Der erste Satz des Manuskripts ist: „Da sie die russischen Kleinkunsttheaterchen uns vorgeführt hat, scheint es diese schwarzen Husaren, diese Totenkopfhussaren, diese Arditi und Kopaljäger in allen Armeen der Erde zu geben.“ Worauf bezieht sich denn das Personalpronomen der 3. Person Singular „sie“? Sollte man es nur für einen Fehler halten? Nicht „hat“, sondern „haben“? Ist es denn unmöglich, es anders zu denken?

Musil vermeidet manchmal in seinen Kritiken, etwas Notwendiges zu erwähnen, und sagt dabei davon nichts. Das Interesse der Zeitungsleser für das Theaterstück wurde dadurch lebhafter erregt, als mit vielen Worten. Es wäre auch eine Schreibart Musils. Dafür können wir unten zwei Beispiele anführen.

Als erstes wird die Kritik „Wiener Theater. (Molnar, <Theater>: <Vorspiel zu König Lear> – <Der Feldmarschall>) (21. Februar 1922)“ genannt. Diese Kritik endet mit dem Satz: „Dies war erst das eine der beiden Stücke.“⁽¹⁹⁾ Dadurch können Leser keine Information über das andere der beiden Stücke „Vorspiel zu König Lear“. Aber wer die heutige Kritik von Musil gelesen hat, muß wahrscheinlich starkes Interesse erregt worden sein, weil Musil da für das erste Theaterstück gut genug Reklame gemacht hat. Wenn Musil nämlich scharf beurteilen wollte, einen Dichter oder dessen Stück etwa, schrieb er alles bis zur kleinsten Szene mit großen Augen sehr ausführlich, wie zum Beispiel über Hans Stifteggers Volksstück „Die Rax“. Wer die Kritik gelesen hat, kann alle Pointen des Stücks kennen, verliert vielleicht damit die Lust, es zu sehen. Musil bemerkte in Stiftegger Gemeinsamkeiten mit Wildgans.

Das zweite Beispiel dafür ist „Theaterabend (4. Mai 1921)“. Musil schließt diese Kritik wie unten:

„Ich möchte verschweigen, wo dieses Stück gespielt wird, wer es geschrieben hat und wie es heißt; wozu Schwierigkeiten machen. Man soll bloß beachten, was aus einem Satyrstoff werden kann; wie man selbst aus den Disteln des Lebens eine angenehme Speise bereiten kann, wenn – man das rechte Publikum dafür weiß. Der Autor ist ein einwandfreier Kollege vom Feuilleton. Mit einigem Witz im Nebenbei des Daseins und einigem Blick für seine Schwächen. Ohne den Willen, sie zu bekämpfen. Ohne die Anmaßung, besser machen zu wollen. Ein Parsifal, selbst wo er Pittaval betrachtet. Ein reines Rohr, durch das sich jahrelang der öffentliche Geist ergoß.“⁽²⁰⁾

Dem Autor, dessen Namen Musil verschweigt, könnte man den Namen „Autor ohne Eigenschaften“ geben, da der Autor „rein“ wie „Parsifal“ nämlich Parzival ist.

Dazu kommentiert M.-L. Roth, „Musil verschweigt, wo dieses Stück gespielt wird, wer es geschrieben hat und wie es heißt. Dadurch weist er ihm seinen Rang zu.“⁽²¹⁾ Hier dürfte man sich auch an Alfred Polgar erinnern, oder diese Schreibweise hat Musil wahrscheinlich von ihm angenommen. Von Polgar schreibt er, „er macht es so, daß er etwas, das er tadeln will, arglos in der Mitte der lobenswerten Eindrücke promenieren läßt, aber ihm das Sprachgewand des Lobes heimlich verkehrt anzieht.“⁽²²⁾ Im Gegenteil schreibt Musil hier mit dem Schweigen sympathisch von dem Autor.

Letztlich wird es gesagt, dass das Pronomen „sie“ auf die „Kunst“ der russischen Theaterkünstler verweisen könnte.

3–4. „lebendes Bild“ ist nämlich *Tableau vivant*

Vom lebenden Bild schreibt Goethe im Roman „die Wahlverwandtschaften“ viel, worin man mit Musils „Betrachtung“ Gemeinsamkeiten sehen dürfte. „Wohl ist sein Roman eine Fundgrube

für die verstehende Psychologie, aber er arbeitet nicht selber mit den Mitteln des *psychologischen Perspektivismus*. Goethe steht seinen Gestalten vielmehr mit der liebenden Ruhe und dem geistigen, ja exakten Sehen des großen Naturforschers gegenüber“, so kommentiert Benno von Wiese.²³⁾ Musil ist zwar über hundert Jahre jünger als Goethe, hatte daher selbstverständlich viel neuere wissenschaftliche Kenntnisse, aber zwischen den beiden kann man eine gleiche Gesinnung sehen. Auch Musils „versunkene Sentimentalität eines einst beliebt gewesenen Gesellschaftsspiels“ kann man mit Goethes Worten gut verstehen, im Roman sind als Gesellschaftsspiel „Pfand-, Straf- und Vexierspiel“²⁴⁾ auch genannt. Sonst stellt Musil das russische Werk mit chemischem Wort „Amalgam“²⁵⁾ dar, wie das Wort „Wahlverwandtschaften“ bei Goethe.

4. Schlusswort

Hugo von Hofmannstahl schrieb vom „Tausend und eine Nächte“, er habe das Buch dreimal in seinem Leben gelesen. Oder Musil behauptete, seine Leser mögen den „Mann ohne Eigenschaften“ zweimal lesen. Mit diesen Worten habe ich mir hier probiert, die „Schwarze Magie“ zu lesen.

Als Theaterkritiker war Musil kurzlebig, 1921 bis 1922 konnte er in Wien beruflich sehr oft Theater besuchen. Seine Kritiken, die hauptsächlich in Prager Presse gedruckt wurden, fanden aber wahrscheinlich unter den Zeitungslesern keine besonderen Interessen finden, daher wurde der Wille oder die Lust der Zeitungsredaktion immer geringer, die zu ihr geschickten Theaterkritiken Musils in ihre Zeitung zu setzen.

Wenn wir als Musil-Fans seine Kritiken gelesen haben, sind sie aber sehr interessant. Als eins von Musils typischen Werken können sie uns große Freude und Zufriedenheit geben. Aber wie war es mit den damaligen Zeitungslesern in Prag und in Wien? Die in Prag, die gern deutsche Zeitungen lasen, wollten über die Theatersituation in Wien informiert werden, und die in Wien, die gegebenenfalls mit Musil gemeinsam ein Theaterstück genossen, erwarteten Beurteilungen von den gemütlichen oder sympathischen Kritikern. Musil hat in seiner Theaterkritik mit dem Publikum oder Zeitungslesern keinen Kompromiss geschlossen. Was die Leser gern lesen mögen, interessierte Musil ganz und gar nicht.

Seine Kritik über „die Rax“ Hans Stifegggers ist auch eine von solchen. Während Wiener Publikum wie auch Theater Kritiker durch das Theaterstück enorm begeistert sind, lacht Musil alle diese aus. Über Musil meint daher der damalige Chefdirektor der Neuen Freien Presse Ernst Benedikt, „ich muß gestehen, daß ich Musil nicht bewundere, nicht liebe. Seine Negation einer österreichischen Literatur überhaupt ... war mir höchst unsympathisch“.²⁶⁾ Nicht Benedikt, sondern Musil äußerte früher seine kritische Meinung. Wozu? Gegen die kitschigen Dichter, gegen das Publikum, das denen Beifall klatscht, und gegen die Kritiker, die den Dichtern wie dem Publikum oder auch den Zeitungsredakteuren schmeicheln, schrieb er seine Kritiken, obwohl er als Ethiker eigentlich anders meinte.

Die russische Kleinkunst, die Musil sah, stellte durch ihr Theaterchen eine echte Traurigkeit oder Schwermut der Ausgewanderten dar. Musil aber hatte keine schlichte einfältige Sehnsucht nach der Vergangenheit, er hatte doch eine Aussicht auf die Zukunft, mit der Musil den Roman zu schreiben begann. Diese seine Aussicht oder seine Absicht ist im „Mann ohne Eigenschaften“ durchgesetzt, im Kapitel „Kakanien“ vor allem. Die Wiener wie die Prager dachten aber schon anders. Sie wollten ihr eigenes Land, sei es unter Umständen viel kleiner als früher. Es musste zu Musil kommen,

nach kurzer Zeit den Posten als Theaterkritiker zu verlieren. Der Roman wurde nicht viel gelesen, obwohl er interessant, witzig und humorvoll sei. Die Prosa „Schwarze Magie“, die eigentlich aus den Theaterkritiken herkam, war mehrere Male in den 20er und 30er Jahren gedruckt, und dazwischen kam der Roman. Diese kleine Prosa stellt Musils Absicht oder Denkweise kompakt und deutlich wie auch schwermutig dar. Hier auch tritt der Mann ohne Eigenschaften auf.

Anmerkungen

Zitiert wird nach folgenden Ausgaben:

Robert Musil: *Prosa und Stücke, kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Herausgegeben von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978. (Abgekürzt: Prosa)

Robert Musil: *Briefe 1901-1942. Kommentar. Register*. Herausgegeben von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1981. (Abgekürzt: B und BII)

Robert Musil: *Theater. Kritisches und Theoretisches. Mit Vorwort, Erläuterungen und einem Essay «Verständnis der Texte», Zeittafel und Bibliographie herausgegeben von Marie-Louise Roth*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft 16) 1965. (Abgekürzt: Theater)

Helmut Arntzen: *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*. München (Winkler) 1980. (Abgekürzt: Kommentar II)

Karl Corino: *Robert Musil. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2003. (Abgekürzt: Biographie)

- 1) *Prager Tagblatt* (13. 5. 1923), *Der Tag (Wien)* (5. 7. 1923), *Berliner Tageblatt* (7. 10. 1923) und *Nachlaß zu Lebzeiten* (Dezember 1935)
- 2) Prosa, S. 1746
- 3) Auf meine Frage nach dieser Handschrift hat Karl Corino geantwortet: Die Handschrift ist die von Martha Musil. Sie übernahm solche Schreibarbeiten, wenn es um die rein mechanische Reproduktion des Textes ging, und wenn keine Schreibmaschine verfügbar war, griff sie eben zur Feder.
- 4) In der Aktenmappe, in der dieser dreiseitige Text gesteckt ist, ist der von Musil an Egon Erwin Kisch geschickte Brief vom 14. 7. 18 mit hineingelegt. Der Grund ist mir unklar.
- 5) Kommentar II, S. 145
- 6) Vgl. Angéla Molnári: *Das russische Theater im Wien der 1920er Jahre*. Dipl.-Arbeit, Wien 2008. In dieser Arbeit sind viele Informationen, von den schwarzen Husaren kann man aber nichts wissen.
- 7) Vgl. Biographie, S. 1032-1035
- 8) Theater, S. 117
- 9) Ebda., S. 148
- 10) Kommentar II, S. 232
- 11) Prosa, S. 282
- 12) Hier kann man siebenmal sagen, wenn Musils Theaterbericht „Symptomen-Theater“ gezählt wird, in dem „Kain“ von Anton Wildgans. Erstaufführung im Wiener Burgtheater“ (9. Mai 1922) nochmal gelesen werden kann.

- 13) Theater, S. 44
- 14) Ebda., S. 68
- 15) Ebda., S. 79
- 16) Ebda., S. 124
- 17) Ebda., S. 125
- 18) Vgl. Lilly Wildgans: *Anton Wildgans und das Burgtheater*. Wien (Verlag Kremayr & Scheriau) 1955, S. 96, S. 100 usw.
- 19) Theater, S. 78
- 20) Ebda., S. 27
- 21) Ebda., S. 247
- 22) Prosa, S. 1158
- 23) Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Hamburger Ausgabe in 14 Bdn.* Bd. 6, S. 673
- 24) Ebda., Bd. 6, S. 378
- 25) Theater, S. 147
- 26) BII, 202

Diese Forschung ist finanziell von Japan Society for the Promotion of Science unterstützt worden.
(Aufgabe-Nummer: JP17K02629)